Hannes Seidl

MEIN INTERESSE AN MUSIK IST EIN INTERESSE AN SOZIALEN SITUATIONEN

Mein Interesse an Musik ist ein Interesse an sozialen Situationen: Zigarettenpausen, dem Hören von Musik in Konzerten, zu Hause, bei Freunden, dem Beschallenlassen mit Musik in Kaufhäusern, U-Bahnhöfen, Passagen, öffentlichen Plätzen, dem Beobachten von Gesprächen, inneren Monologen, Menschen in einer Wartehalle, streitenden Nachbarn, Personen im Zug, auf der Straße, Baustellen, Proben … Es gibt grundsätzlich nichts, was keine soziale Situation sein könnte, entscheidend ist die Art der Betrachtung. Das Streichquartett No. 4 in e-moll op. 44/2 von Mendelsohn Bartholdy, aufgeführt durch das Artemis Quartett zum Beispiel zu hören ist etwas anderes als im Jahr 2013 in die Alte Oper Frankfurt zu gehen, ein nach dem 2. Weltkrieg wieder aufgebautes, repräsentatives Gebäude aus dem späten 19. Jahrhundert, in dem auf einer erleuchteten Bühne vor verdunkeltem Publikumsraum vier aufeinander bezogene Personen, drei Männer und eine Frau in Anzügen und Kleid sitzen, und nach Noten auf zwei Violinen, einer Viola und einem Cello das Streichquartett No. 4 in e-moll op. 44/2 von Mendelssohn Bartholdy spielen. Nicht, weil etwas anderes erklingen würde, sondern weil die – hier nur sehr grobe - Fokussierung auf die Rahmenbedingungen des Quartetts den Klängen eine andere, aktuell gesellschaftliche Bedeutung gibt.

Um beim Klang zu bleiben: Husten aus dem Publikum, umblättern der Seiten, verhaltene, pflichtgemäße Stille zwischen den Sätzen spielen eine Rolle und setzen die Musik in ein bestimmtes Verhältnis zu ihrer Umwelt. Damit die Geräusche des Publikums, Husten, die Lüftung, das Blättern der Noten Teil der Beobachtung werden können, müssen sie in ihrem Verhältnis zueinander dehierarchisiert werden. Die Dichotomie von Musik/Nicht-Musik muss aufgelöst werden, zugunsten einer messenden, physikalischen Beobachtung der akustischen Oberfläche. ALLES, WAS TATSÄCHLICH IM RAUM ERKLINGT IST AKUSTISCHER TEIL EINER SITUATION. Die akustischen Ereignisse behalten dabei ihre soziale Funktion; als musikalische Klänge innerhalb eines tonalen Gefüges motivisch-thematischer Arbeit oder als Störgeräusch einer Konzertveranstaltung klassischer Musik. Die künstlerische Arbeit kann die Funktion der Klänge aber umdeuten, herausarbeiten. Ein Mikrofon hilft, die gewohnte Fokussierung auf bestimmte Klänge zu umgehen, weil es anders auswählt als das eigene Hören, weil es nicht semantisiert. Allerdings fehlen dem Mikrofon dadurch auch wichtige Informationen: Die

schriftlich festgehaltenen oder verbal weitergegebenen Kriterien zu Konventionen, die kulturell zugeschriebenen Wertungen der Klänge als Musik, als Störgeräusch, als Ausdruck eines Subjekts, als schön, hässlich, banal, abstrakt etc. gehören ebenso zum lesbaren, beobachtbaren Teil eines Ereignisses wie das, was klingt. Sie sind Teil der medialen Oberfläche, sie-sind nicht verborgen und sind Teil des Feldes der Beobachtung. Es geht eben grade nicht um Naivität, sondern um Genauigkeit. Das, was sich der Beobachtung entzieht, der Sinn, die Intention, das, was die individuelle Erfahrung mit einem Ereignis auslöst, nennt Boris Groys in seinem Buch UNTER VERDACHT[1] den submedialen Raum. Dass dieser sich der Beobachtung entzieht heißt nicht, dass er nicht existiert, sondern, dass er nicht Material einer künstlerischen Arbeit sein kann.
Es geht nicht darum, herauszufinden, was die Beweggründe sein könnten, nicht darum, zu spekulieren, was »dahinter« stehen könnte, es geht nicht um Interpretation. Spekulation (und nichts anderes ist das Einbeziehen des submedialen Raums) weicht von der Beobachtung ab, vergröbert, ideologisiert.
Die Betrachtung eines Ereignisses als soziales konzentriert sich meistens auf das Detail, das Beiläufige, unbewusst Reproduzierte, auf banal erscheinende Nebensachen; das, was Alltag genannt werden kann. Kleinigkeiten, gerade weil sie sich eingeschleift haben und aus dem Fokus geraten sind, erzählen viel über unseren Umgang miteinander, über Abgrenzungsmechanismen, über Machtverhältnisse, über Ängste, über gemeinschaftlichen Umgang miteinander, über Fetischisierung, über Wertvorstellungen, von Stützen zur Aufrechterhaltung unserer Vorstellungswelt, von Festschreibungen. Das Beobachten von Details rührt an der Frage »wie wollen wir Leben?« Nicht als Imperativ, sondern als sich bereits durchgesetzte (Einzel-)interessen. NICHT WIE WIR LEBEN SOLLTEN, SONDERN WIE WIR UNS ENTSCHIEDEN HABEN, ZU LEBEN. Wir wissen doch, was richtig wäre, die Frage ist, warum wir nicht so handeln beziehungsweise warum wir überhaupt handeln. Dann können wir auch überlegen, was möglich ist.

SOZIALE SITUATIONEN ERZEUGEN KLANG

In künstlerischer Absicht oder als Nebenprodukt. Sie erzeugen Strukturen, Verhältnisse von Kontingenz und Erwartbarkeiten. Diese Strukturen können übernommen, musikalisch erfahrbar

---

[1] Groys, Boris: Unter Verdacht. Eine Phänomenologie der Medien, Carl Hanser Verlag 2000.

gemacht werden. Ein Konzert mit zeitgenössischer, komponierter Musik klingt anders als eine Baustelle, klingt anders als zappen durch das TV-Programm. Alles Drei sind Situationen gemeinschaftlichen Lebens, musikalisches Material. Die Stilistik der akustischen Oberfläche spielt keine Rolle. Nicht, weil es egal wäre, was klingt, sondern gerade umgekehrt weil das, was klingt, Aussagen trifft über die Herkunft der Klänge, die Institution, den gesellschaftlichen Bereich, dem sie zugeschrieben werden. Das, was Klingt, sagt etwas über Mode aus. Mode ist die Entscheidung, was gezeigt, versteckt, hervorgehoben werden soll und worauf man sich bezieht. Der Preis der Mode sagt aus, wer mitmachen darf. Sich für eine bestimmte Stilistik, eine bestimmte Mode zu entscheiden, bedeutet, die Reflektion darüber zumindest temporär auszublenden. Entscheidungen, einen Marmorfußboden zu verwenden, die Entscheidung, Absätze, Ledersohlen oder quietschende Sneaker zu tragen, klassische Musik in einen U-Bahnhof einzuspielen, auf dem Handylautsprecher Musik zu hören, den Verkehrslärm zu dämpfen; die Sensibilität für oder gegen Klänge sagt etwas über diejenigen aus, die den Klang produzieren oder verhindern wollen.

ES GEHT NICHT UM DEN KLANG AN SICH,

als Fetisch. Klang ist oder wird durch die Beobachtung seiner Bedingungen zu einem Bedeutungsträger sozialer Verhältnisse. Als solcher kann er kritisiert, analysiert, verfremdet, vereinzelt, umgedeutet – komponiert werden. Muss aber nicht. Eventuell wird er auch ausgestellt, gerahmt, gedoppelt. Der Begriff des Komponisten wird unpassend, passender wäre Sound Artist, was komponieren mit einschließt.

KOMPONIERTE KONZERTMUSIK IST EIN SONDERFALL DER KLANGKUNST. Je nach Art der Beobachtung kann eine Arbeit unterschiedliche Formate annehmen: Konzerte mit Instrumenten für gemeinsame Beobachtung mit klarer zeitlicher Struktur, Musik für Kopfhörer für abgeschottetes Hören, CDs für einen variablen Gebrauch, installative Arbeiten für räumliche, zeitlich ungebundenere Konzepte, architektonische für räumlich-akustische Kritik, Musiktheater, Texte, Bilder, Videos, Partituren zum Lesen, Mischformen (Konzert mit Text zum Lesen, konzertante Installation, Musik für Kopfhörer und Lautsprecher gleichzeitig...). Das Neue-Musik-Ensemble als Medium zeitgenössischer Komposition ist nicht zwingend obsolet, aber im Selbstverständnis und in der finanziellen Ausstattung derzeitiger

Festivals angesichts der Spannbreite klanglich künstlerischer Arbeiten ist es überrepräsentiert.[2]

Es liegt auf der Hand, dass soziale Situationen nur in Ausnahmen solche sind, in denen professionell ausgebildete Instrumentalisten eine Rolle spielen. Auch nicht-künstlerisch intendiertes Material kann, wie oben gezeigt, mit einfließen. Nicht als dualistische Gegenbewegung zum Handwerk, sondern als eine soziale, mediale Differenz.
Wenn Martin Schüttler in SCHÖNER LEBEN 7[3] Klänge aus einem im Internet veröffentlichten Video heraushört und aufschreibt, das einen Saxofonanfänger bei seinen ersten Spielversuchen zeigt, und diese Klänge dann wiederum von einem professionellen Saxofonspieler spielen lässt, dann geht es weder darum, den – anonymisierten und durch die Überhöhung der Transkription verfremdeten – Anfänger bloßzustellen, noch das professionelle Spiel gegenüber einer vorgeblich wahrhaftigen Haltung des »reinen Thors« abzuwerten sondern um die Differenz selbst. HANDWERKLICHE FINGERFERTIGKEIT IST EBENSOWENIG KUNST WIE UNBEHOLFENE ANFÄNGERVERSUCHE. Beides kann aber Kunst sein.
Wenn Nina Könnemann in ihrem Video BANN[4] – mehr oder weniger heimlich – Personen in ihren Raucherpausen filmt, ist der Film nicht deswegen gut, weil die Personen so gekonnt rauchen, sondern weil er eine bestimmte soziale Situation genau beobachtet und deswegen viel darüber hinaus erzählt: über die Einsamkeit der Personen, die im selben Gebäude arbeiten, aber nicht miteinander sprechen, über die gesellschaftliche Akzeptanz des Rauchens, Markierungen des Raums etc. Der Film psychologisiert nicht, sucht kein Dahinter und eröffnet gerade dadurch eine Möglichkeit des Spekulierens für den Betrachter. Indem er sich dem Versuch, den submedialen Raum mit einzubeziehen verweigert und beim Beobachten bleibt, verschließt er sich diesem gerade nicht. Das Unsagbare bleibt unsagbar.
Wenn Seth Price in seiner Arbeit TITLE VARIABLE[5] Mixtapes aus thematisch zusammengestellter Musik veröffentlicht, von denen eines ausschließlich aus Stücken besteht, die mit Samplern hergestellt wurden, und wenn er diese Stücke dann chronologisch ordnet, ergibt sich aus der Reihenfolge unter

---

[2] Damit meine ich erst recht ältere Instrumentalformationen wie Orchester, Streichquartett, Instrumentalsoli etc. Die Möglichkeiten klanglich künstlerischen Arbeitens werden auf den derzeit vorherrschenden Festival nicht nur nicht adäquat abgebildet, sie werden aufgrund der monetären Macht der Institutionen de facto ausgeblendet oder anderen Kunstbereichen zugeschoben.
[3] Zu hören unter: http://karawa.net/content/schoener-leben-7-martin-schuettler-mara-genschel (22.04.2013)
[4] Stills sind einzusehen unter: http://www.houseofgaga.com/25_Nina_Koennemann.php (22.04.2013)
[5] Title Variable (mixed Media) unter: http://www.ubu.com/sound/price.html (22.04.2013)

anderem eine Information über ökonomische Zusammenhänge von akademischer und kommerzieller Musik.[6] Nicht der gute Geschmack von Price steht zur Diskussion sondern die ästhetischen Ausprägungen von Institutionen, der Unterschied von Musik mit und ohne akademischem Hintergrund mit dem selben Instrument. Die Zusammenstellung der Musik stellt sich als kritische Geschichtsschreibung einer Ästhetik dar.

Teil der Arbeit TITLE VARIABLE ist zudem ein Text, der Auskunft gibt über die Zusammenhänge der Kosten des ersten Samplers, dem Preis späterer Consumer-Geräte und dem damit einhergehenden Wandel von Musik aus Universitäten und Hochschulen zu einer aus amerikanischen Vorstädten. Erst durch das Zusammenwirken des Textes mit der Musik wird die Arbeit sinnfällig, das Offenlegen der Beobachtungsmechanismen, der konzeptionellen Ideen ermöglicht einen Diskurs jenseits von Geschmack. Der Begriff HINTERGRUNDINFORMATION verschleiert, dass ein Text ebenso wahrnehmbar ist wie die Musik. Beides verweist auf Wahrnehmbares, Mediales. DAS SUBMEDIALE MAG SICH BEIM HÖREN UND LESEN EINSTELLEN, ES IST NICHT TEIL DER ARBEIT, ES IST IHR EFFEKT.

Wenn Christina Kubisch in ihren ELECTRICAL WALKS[7] elektromagnetische Strahlung mithilfe spezieller Kopfhörer hörbar macht, ist dies nicht nur eine akustische Erfahrung, sondern auch eine Möglichkeit, gerade durch das Wahrnehmbarmachen nicht wahrnehmbarer Strahlungen aufzuzeigen, wie sehr sich die urbane Landschaft seit der Verbreitung elektrischer Geräte einer ästhetischen Herangehensweise entzieht und entsprechend ein Misstrauen in die eigenen Sinne für gesellschaftliche oder alltägliche Entscheidungen immanent wird. Auch diese Arbeit wird erst in Zusammenhang mit einem Wissen über die Herkunft der Klänge sinnvoll. Auch wenn die Strahlungen erst in den Hörbereich transformiert werden müssen, können sie nicht einem DAHINTER zugerechnet werden, sie sind nicht die Bedeutung der Maschinen, auch nicht der ihnen zugrunde liegende Sinn, sie liegen offen, wenn auch außerhalb des Spektrums menschlicher Wahrnehmung. So wie die ELECTRICAL WALKS die Durchdringung der Stadt durch elektromagnetische Strahlung aufzeigen, markieren sie auch die Grenzen des Wahrnehmbaren, ohne ins Wabernde, Gefühlte, Subjektive abdriften zu müssen.

---

[6] „The first samplers were incredibly expensive (…) those first machines were outmoded because of their price tags. That was in the late 1970s. Eventually they did drop in price, and that changed the users; you had the growth of amateur production like hip-hop or techno (…) the first sampler users were likely to be young, classically trained composers, probably men, probably graduate students in universities." Aus: Interview with Seth Price, Art Journal, Vol 66, No. 1 2007, S. 82.

[7] Eine Einführung zu den ELECTRICAL WALKS gibt es unter: http://vimeo.com/54846163 (22.4.2013)

Wiederholen, um die Bedeutung zu ändern

In meiner Gruppe von Stücken mit dem Titel THE ART OF ENTERTAINMENT gibt es mehrere Stellen, die erst im Augenblick der Realisierung des Stücks ausgefüllt werden. Die Live-Version des Stücks beginnt mit der Wiederholung des Anfangs des im Konzert vorhergegangenen Stücks.

Ebenso wird, nach einem zweiten Einsatz auch der zuvor live gesampelte Applaus des Publikums, den das erste Stück bekommen hat, zugespielt. Im weiteren Verlauf gibt es noch einen Ausschnitt eines später im Konzert zu spielenden Stücks, eine Aufnahme des leeren Konzertsaals, des Publikums beim Einlass in den Konzertsaal. Zudem werden Teile von THE ART OF ENTERTAINMENT über den Abend in die weiteren Stücke des Programms eingestreut (etwa die in Beispiel 1 notierte Bassdrum).

Je nachdem, welche Musik für den Abend programmiert wurde, ändert sich auch THE ART OF ENTERTAINMENT. Die Zuspielungen reproduzieren und jonglieren mit der Situation des Konzerts, den klanglichen Implikationen des Ortes, die zur Nichtmusik gezählt werden (der leere Raum, das Publikum bei Einlass, der Applaus), ebenso wie mit der vorgeblichen Intaktheit der Stücke. Auf einer CD, auf der es wenig Sinn macht, Zuspielungen vom Publikum einzufügen, wurde das Stück

entsprechend umgearbeitet. An die Stelle von Publikumsgeräuschen treten quasi Klänge aus dem Nebenzimmer, statt leerem Konzertsaal wurde die gesamte CD im Schnelldurchlauf integriert. Auch wurde das Mehrspurverfahren wurde genutzt, so dass die Musiker bestimmte Teile gar nicht gemeinsam eingespielt haben. Das Stück wird den jeweiligen Aufführungs- bzw. Wiedergabesituationen immer wieder neu angepasst. Das heißt, es gibt kein in sich identisches Stück, sondern eine Struktur, in der das, was eigentlich klingt und notiert ist, eine Rahmungen dessen ist, was von den anderen integriert, einverleibt wird.

2009 haben Martin Schüttler und ich gemeinsam die zwei Stücke AUS ANLASS DEN AUFTRAGGEBER ENTTÄUSCHEN, UM IHN ZU ERFREUEN und AUS ANLASS ZUM GEBRAUCH BESTIMMT geschrieben. Auftrag waren zunächst unabhängig voneinander zwei Stücke à zirka fünf Minuten für Klavier Solo, die im Rahmen einer Podiumsdiskussion über neue Musik uraufgeführt werden sollten. Als Beitrag zur widersprüchlichen Situation der Auftragspolitik innerhalb der Institution Neue Musik haben wir gemeinsam einen Algorhythmus entwickelt, der Klaviermusik produzierte, die in Rhythmus, Register und Artikulation ein wenig an wütende Rede erinnert und extrem selbstähnlich war. Der Algorhythmus produzierte Notenmaterial für zehn Minuten Musik, die wir in der Mitte durchschnitten und die zwei Teile, die qualitativ gleich klangen, mit verschiedenen Titeln versahen und – dem Auftrag entsprechend - jeweils einmal der Autorschaft von Martin und einmal mir zusprachen. Verhandelndes Material der Stücke ist die Auftrags- und Aufführungssituation, weniger (aber auch) das konkret klingende Ergebnis. Erst die Differenz zwischen beiden Stücken, ihren unterschiedlichen Titeln und Autoren bei qualitativ gleicher Musik, erst die Situation; die reine Geste einer Uraufführung und ihrer Wiederholung, ergibt einen Sinn.

Hannes Seidl

Aus Anlass

den Auftraggeber enttäuschen, um ihn zu erfreuen.

♩= 100

Penetrant. Sprechrhythmus imitierend.

ff marcato sempre

Martin Schüttler

Aus Anlass

zum Gebrauch bestimmt.

♩= 100

Penetrant. Sprechrhythmus imitierend.

ff marcato sempre

Für meine jüngste Arbeit, fünf Stücke bzw. Installationen, die unter dem Titel ALLES MUSS RAUS zusammengefasst sind, habe ich Personen gebeten, zu schimpfen, zu motzen und dies aufgenommen. Schimpfen ist eine irrationale Handlung. Vielleicht ist es ein Akt des Protests; ein ohnmächtiges Ansprechen gegen die Sinnlosigkeit all der Dinge, die schief laufen, ohne bereits etwas Neues, besseres einzufordern. Die Aufnahmen – geschnitten und konfrontiert mit elektronischen Bearbeitungen desselben Materials, mit instrumentalen Klängen, mit gefundenen Samples einer bestimmten Kategorie, beleuchten (beschimpfen) einerseits ihre jeweilige akustische Umgebung als Konzertstück, als Installation, als Hörstück fürs Radio. Andererseits verändern die Aufnahmen selbst ihre Funktion durch die Aufführungssituation, sie sind virtuoser Sprechgesang, selbstreferentieller Lautsprecher, Instrumentalisten- und Publikumsbeschimpfung, Melodiegenerator und found footage. Vor allem ist Schimpfen etwas, was es schon gibt, als Entäußerung, als akustisches Phänomen, als soziale Situation. Es ist etwas, was beobachtet, gerahmt, in ein Verhältnis zu etwas anderem gesetzt werden kann. Durch die wiederholte Zuspielung verlieren die wütenden Reden ihre spontaneität, man hört verstärkt auf die Beschaffenheit der Stimme, die Verfasstheit der Sprecher_innen, das ausspucken der Worte etc.

Die Musik gibt Auskunft über Menschen. Sie - uns - mich zu beobachten und diese Beobachtungen Musik werden zu lassen, mit dem Ziel, mehr zu verstehen, wo und wer wir sind, um entscheiden zu können, wie wir leben wollen, ist mein Interesse an Musik.